LA GRAN HISTORIA DEL CINE

de Terenci Moix

1895: Nace el cinematógrafo - Los hermanos Lumière - Las primeras películas - El incendio del Bazar de la Caridad - El kinetoscopio de Edison - Entre el bulevar y las ferias - En busca del documento: Promio, Mesguich y Zecca recorren el mundo - Georges Méliès, el mago entrañable



«Viaje a la Luna», de Georges Méliès

CAPÍTULO PRIMERO

El Advenimiento del Cinematógrafo

«Érase una vez, en un elegante bulevar de la ciudad de París...». Así podría empezar la gran narración del nacimiento del cine: como la fábula más maravillosa jamás contada.

Para muchos estudiosos, su árbol genealógico se remonta a la más lejana antigüedad: se buscan sus orígenes en las cuevas de Altamira, en los relieves egipcios y hasta en la columna de Trajano. Lucrecio, en su «De Rerum Natura» ya habló del fenómeno de la persistencia de las imágenes en la retina, y Herón de Alejandría efectuó proyecciones contra un muro del Museion de aquella ciudad. El espectáculo de las sombras chinescas y la linterna mágica eran comunes en todo el siglo XIX; siglo que vio la aparición de incontables inventos relacionados con la imagen. El descubrimiento de la fotografía por Nicephore Niepce (1765-1833) y Mandé Daguerre (1787-1851) favoreció la búsqueda de experiencias que excedían el simple juego de sociedad o la mera condición de pasatiempo infantil. Es el paso que va del «Praxinoscopio» de Reynaud y el «Zootropo» de Horner a los primeros experimentos de Thomas Alva Edison y su ayudante William Kennedy Laurie Dickson, a quienes se debe el curioso ingenio llamado kinetoscopio.

Éste es, por cierto, el invento que se pretende como verdadero inicio del cine. Había sido imitado por ingleses y alemanes, y consistía en la exhibición de imágenes en movimiento (*moving pictures*) en el interior de una caja de madera. El espectador observaba a través de unos binóculos, a semejanza de otros artilugios que, en el pasado, prosperaron en ferias y certámenes de todo el mundo y que pertenecen por derecho propio a una prehistoria del cine, todo lo honorable que se quiera, pero prehistoria al fin.



Los inventores Louis y Auguste Lumière (izquierda y derecha, respectivamente) en una típica foto tomada en los últimos años de su vida

La paternidad del cine siempre fue un acontecimiento muy disputado. A la hora de la polémica, los partidarios de Edison, los de los Lumière y aun los de otros inventores han dado mucha guerra. Actitudes más recientes, y menos apasionadas, tienden a considerar la aparición del cine como la consecuencia de varios siglos de investigaciones; como el resultado de una larga búsqueda que incluiría a numerosos inventores, con sus aciertos y sus fallos, sus intuiciones y sus errores. Sobre todos ellos se tratará en un apéndice de este coleccionable.

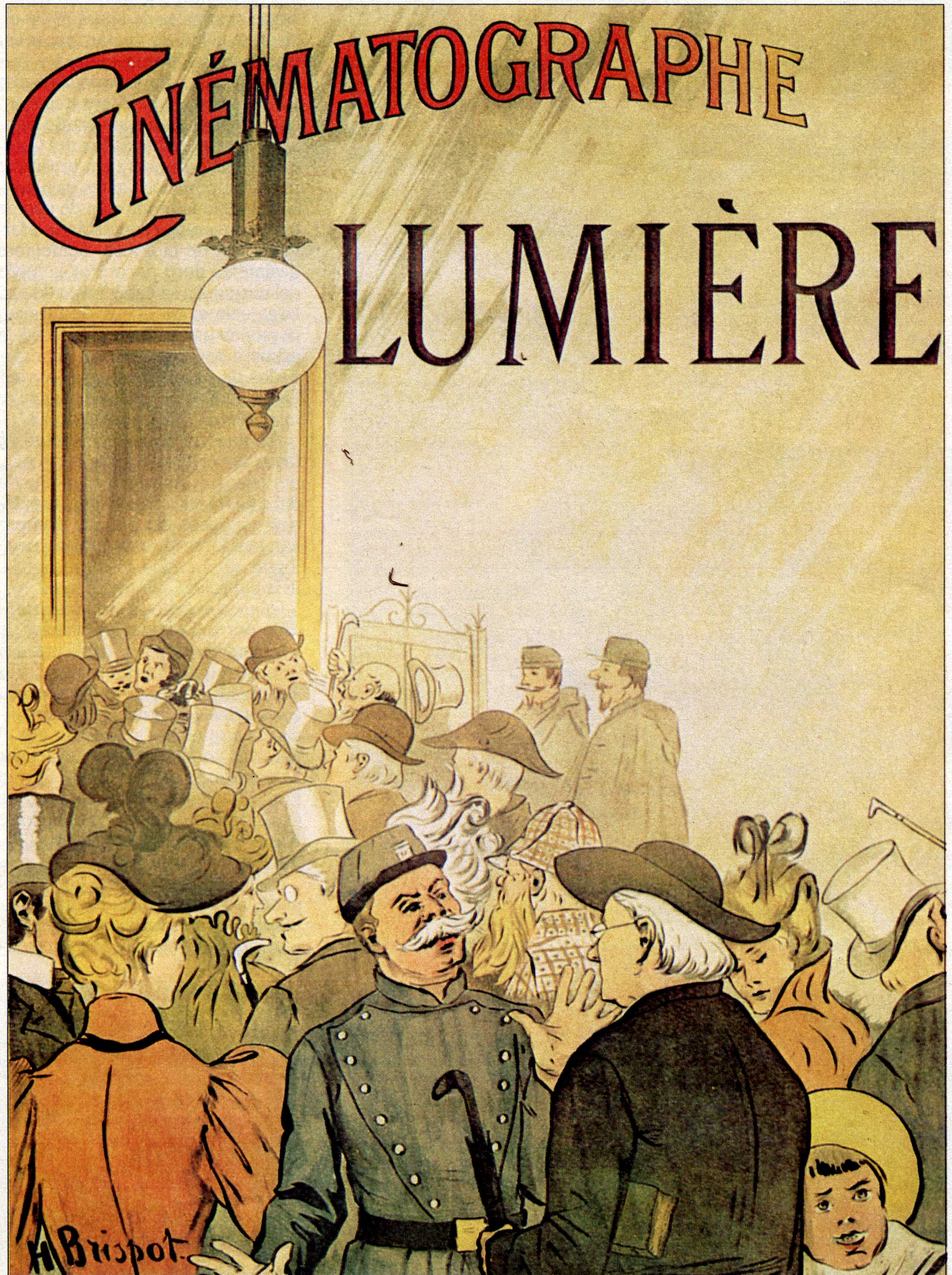
De todos modos, el que esto escribe entiende que el cine empieza verdaderamente con las cualidades expresadas en el prospecto de su presentación: «El aparato inventado por los señores Auguste y Louis Lumière permite recoger por una serie de tomas instantáneas todos los movimientos que durante un tiempo dado se suceden delante del objetivo, así como reproducir tales movimientos proyectándolos a tamaño natural sobre una pantalla ante una sala con público.»

Epifanía

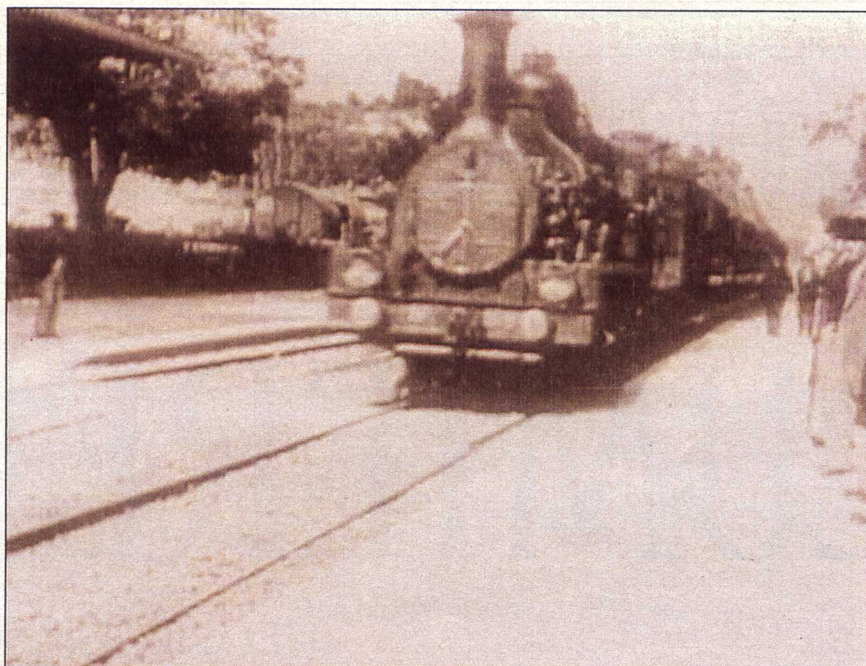
De momento dejemos constancia de que el fenómeno cinematográfico, tal como lo conocemos, nació un sábado 28 de diciembre de 1895, en el número 14 del boulevard des Capucines, donde se hallaba el Salon Indien, subsuelo del Grand Café, propiedad a la sazón de un italiano llamado Volpini.

Los hermanos Lumière habían mostrado su invento en el mes de marzo de aquel mismo año y, después, en junio, durante las sesiones del Congreso de las Sociedades Francesas de Fotografía. El día anterior, habían filmado a los congresistas bajando de una embarcación. Esta película les fue exhibida al día siguiente y pasó a formar parte del programa abierto al público, que es el que en realidad ha interesado siempre como punto de referencia a la mayoría de historiadores.

Este programa, que se pasaba ca-



El famoso cartel de Genri Bispot para las sesiones cinematográficas del Salon Indien (París, 1896)





La llegada de este tren tuvo el poder de asustar a los espectadores de 1895

da media hora, despertó en las sesiones matinales de aquel 28 de diciembre el interés de muy pocos curiosos. Sólo fueron treinta y tres personas que completaron la penosa recaudación de treinta y tres francos. El público no advertido pasó ante el cartel anunciador del Cinematographe Lumière sin prestarle mayor importancia, antes bien considerándolo la promoción de uno de tantos inventos propios de la efervescencia de la época. Semejante desinterés duró poco. Por la tarde del mismo día se había formado una larga cola entre la que destacaban personas que habían estado en la primera sesión y repetían acompañados de un conocido o de varios. Dos semanas después, los Lumière ingresaban 2.500 francos por día.

Así pues, el boca a boca actuó en favor del cinematógrafo. Algo que, por cierto, no es nuevo en el mundo del espectáculo, donde los comentarios elogiosos del público siempre han tenido un alcance que no puede lograr ni el crítico más prestigioso ni la publicidad más desaforada.

Cuando el éxito ya se había extendido por todo París, los carteles de los Lumière eran más explícitos. En el que anunciaba el famoso corto «El regador regado» se incorporaba a los niños a la primera fila, significando que el cinematógrafo era el espectáculo familiar por excelencia. Más adelante, un cartel de la firma Pathé incidía en estos aspectos de explotación comercial con la frase «Tous y ménent leurs enfants» (Todos llevan a sus niños).

El día 30 de diciembre de 1895 el periódico parisino «Le Radical» publicaba: «Una maravilla fotográfica. Una nueva invención, que es cierta-



El «gag» cómico de «El regador regado»





mente una de las cosas más curiosas de nuestra época, tan fértil... Cualquiera que sea la escena tomada y el número de personas sorprendidas en los actos de la vida, vosotros volvéis a verlos en tamaño natural, con las perspectivas, los cielos lejanos, las cosas, las calles, con toda la ilusión de la vida real... Todo es, en verdad, maravilloso.»

Los inventores

Auguste (1862-1954) y Louis (1864-1948) Lumière eran hijos de un fotógrafo de Besançon establecido en Lyon a finales de 1870. En esta ciudad, el señor Lumière fundó una pequeña fábrica de placas y papel fotográfico que conoció cierta importancia, pero cayó en decadencia y estuvo a punto de arruinarse hasta que los dos hermanos se hicieron cargo de ella, ampliando su prosperidad inicial. Como excelentes fotógrafos que eran no podían dejar de interesarse por los primeros kinetoscopios de Edison, que llegaron a Francia en el verano de 1894.

La interminable polémica sobre quién inventó realmente el cinematógrafo parece definitivamente saldada con unas declaraciones de Auguste: «Cierta mañana, a finales de 1894, me dirigí a la habitación de mi hermano que, encontrándose indispuesto, debería estar dormido. Sin embargo, me dijo que no había podido conciliar el sueño y que, aprovechando la calma de la noche, se había dedicado a meditar sobre las condiciones necesarias para alcanzar nuestra meta. Me había explicado que consistían en imprimir al cuadro enganchado un movimiento del pie de cabra de una máquina


La vida cotidiana: «La comida del bebé»

El Incendio del Bazar de la Caridad

EL 4 de mayo de 1897, un año y medio después de su nacimiento oficial, el cinematógrafo pudo haber desaparecido para siempre. Por su culpa, el día 4 de mayo de 1897 fue un día funesto para la vida de París. Una jornada que pasó a la crónica negra a causa de un incendio que se cobró numerosas víctimas, elegidas entre lo más florido de la buena sociedad.

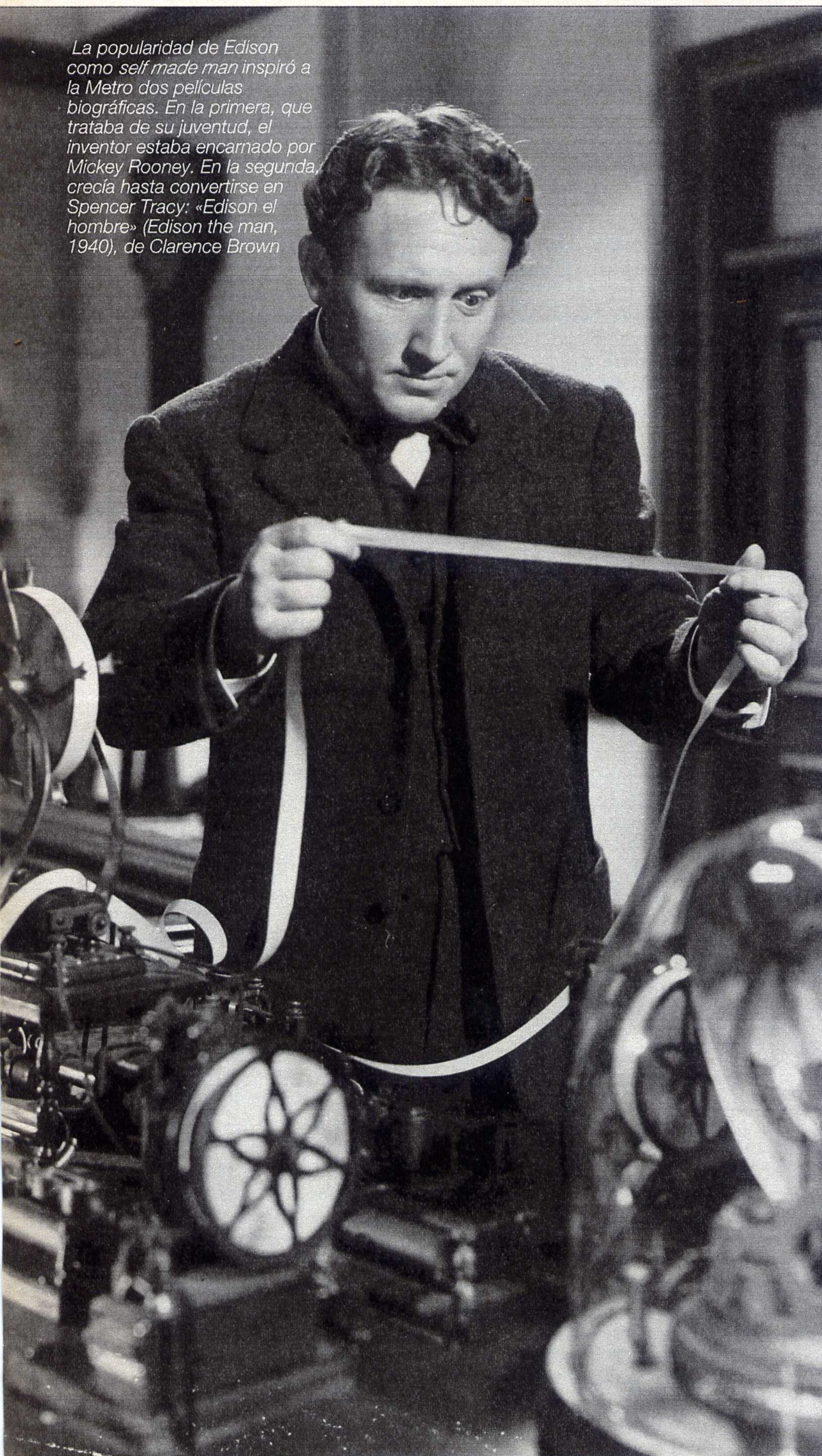
El Bazar de la Caridad era una de las más conocidas actividades del gran mundo. Desde 1885, y con periodicidad anual, este acontecimiento reunía a miembros de la nobleza y de la alta burguesía, así como a conocidos representantes de la política y de las profesiones liberales.

Aquel año de 1897, el Bazar fue emplazado en las cercanías de los Campos Elíseos. Consistía en un edificio de madera construido sobre una superficie superior a los 5.000 metros cuadrados y con capacidad para 1.500 personas. La única salida del local era una puerta que se abría hacia adentro.

Como novedad, el Bazar incluía una sesión cinematográfica, acercando así a las clases dirigentes un espectáculo reservado hasta entonces a sótanos y ferias populares. Bien puede decirse que el cinematógrafo iba a ser presentado en sociedad.

Fue, con todo, una puesta de largo fatídica. Mientras el elegante público se deleitaba con escenas de la vida cotidiana de la familia Lumière o aplaudía ante la pompa de algun desfile militar, en la cabina estaba a punto de producirse el trágico accidente: el operador manejó incorrectamente una lámpara de éter, acercándole una cerilla que inflamó el gas; éste provocó una llama que, a su vez, prendió en el nitrato de celulosa de la película, material altamente inflamable. Al punto, el fuego se extendió por todo el barracón. En menos de una hora, el Bazar de la Caridad ardió por completo, provocando la muerte de conocidas personalidades de la época. Como dato curioso conviene anotar que todas las víctimas eran mujeres: baronesas, marquesas, condesas, duquesas... y la esposa del cónsul general de España, señora de Flores. Semejante catástrofe, produjo hacia el cinematógrafo un sentimiento de animadversión que, por lo menos en Francia, tardó mucho tiempo en desaparecer.


Ilustración de «Le Petit Journal», 1897



La popularidad de Edison como *self made man* inspiró a la Metro dos películas biográficas. En la primera, que trataba de su juventud, el inventor estaba encarnado por Mickey Rooney. En la segunda, crecía hasta convertirse en Spencer Tracy: «Edison el hombre» (Edison the man, 1940), de Clarence Brown

de coser. Los garfios, al hundirse durante la marcha en las perforaciones practicadas en los bordes de la película, debían arastrar hacia abajo cada imagen, y al retirarse en su movimiento dejar libre el camino para la siguiente. Fue una auténtica revelación, e inmediatamente comprendí que, por mi parte, debía abandonar la solución precaria en que estaba pensando. En una noche, mi hermano Louis había inventado el cine.»

Tales declaraciones son extremadamente generosas, pero también lo fue, en adelante, la actitud de Louis para con su hermano. Compartió con él la gloria de su invento y a lo largo de toda su vida siguieron compartiendo sus experiencias e incluso su vida familiar, en lo que se parece a un espíritu de clan perfectamente organizado.

El invento fue patentado el 13 de febrero de 1895 y registrado con el número 245.032. Se presentó un aparato de aspecto rudimentario que realizó precipitadamente Carpentier, mecánico jefe de la fábrica Lumière. A la hora de buscar un nombre, los inventores adoptaron el de «cinematógrafo», debido en realidad a Léon Bouly, quien, en 1892, había presentado un proyecto que resultó inviable.

El primer repertorio

¡La imagen liberada! Éste es el hecho decisivo; por tanto, la primera película oficial es «Salida de los obreros de los talleres Lumière» (*La sortie de l'usine Lumière a Lyon*, 1895), que abría el programa inicial con una visión sintomática: las grandes puertas de la fábrica están cerradas, pero, a los pocos segundos, se abren de par en par y empiezan a desfilar obreros de ambos sexos, mezclados con algun miembro de la familia Lumière. No había otra acción que el paso un tanto veloz de esos personajes anónimos que son las primeras sombras animadas que se mueven sobre una pantalla.

Además de la citada película, en aquella primera sesión se proyectaron: 2. «Riña de bebés» (*Querelle de bébés*); 3. «Estanque de las Tullerías (*Bassin des Tuilleries*); 4. «Llegada de un tren» (*Le train*); 5.

«Desfile de regimiento» (*Le regiment*); 6. «El herrador» (*Les forgerons*); 7. «La partida de cartas» (*Partie d'ecarté*); 8. «Quema de yerbas» (*Mauvaises herbes*); 9. «Demolición de un muro» (*Le mur*); 10. «Vista de una playa» (*La Mer*).

Conviene destacar que esta lista ha cambiado a lo largo de los años y puede aparecer algún título cambiado, según el criterio de cada historiador. En realidad, los Lumière habían rodado varias películas antes de proceder a su exhibición pública y algunas de las más famosas no aparecen en el primer programa. La renovación del mismo y la aportación de nuevos «estrenos» estuvo en relación con el éxito progresivo.

Tanto las primeras películas como las que vinieron después, ya mostraban la contradicción que en adelante sustentaría las búsquedas expresivas del cine: la voluntad de plasmar objetivamente la realidad, y las exigencias de una máquina (la cámara) que impone una selección subjetiva de lo real. Así, un título como «La llegada del tren a la estación de Ciorat» comportaba la mejor tarjeta de presentación de un realismo que superaba a todo lo visto hasta el momento. ¿Quién no ha oído contar alguna vez que el acercamiento de la locomotora a primer término tuvo el valor de asustar al público? (Es fama que algunos gritaron, horrorizados, pensando que la locomotora se precipitaba sobre ellos). Si la anécdota no es verdadera, resulta cuando menos justificada por la novedad implícita en la fotografía en movimiento.

Sueño de feriantes

Mucho antes de que nadie pensase en la posibilidad de convertirlo en un arte, ni siquiera en un espectáculo de importancia, el cinematógrafo empezaba por ser una simple atracción destinada a explotar una serie de emociones primarias. Pese a que su nacimiento parisino tenía lugar en un local mas o menos elegante, su vocación primera se limitaba a seguir el destino de los numerosos artilugios que le habían precedido: sería, como mucho, un sueño de feriantes avispados.

Cuando Louis Lumière contrató a uno de sus operadores, Félix Mesguich, le advirtió:

-El empleo que le ofrezco no tiene demasiado futuro. Puede durar seis meses, un año, acaso menos...

La misma actitud adoptó el padre de los Lumière cuando un prestidigitador llamado Georges Méliès, entusiasmado con las primeras proyecciones del cinematógrafo, le pidió que le cediese la exclusiva:

-Usted cree que si nos unimos podremos hacernos millonarios. ¡Qué gran error! Nuestro invento será la ruina de todos aquellos que quieran explotarlo comercialmente. Es una curiosidad científica y nada más. No tiene ningún porvenir.

Sorprende la inopia de los inventores a la hora de juzgar el invento que estaba destinado a influir en las costumbres de todo un siglo. Indudablemente, las características del cinematógrafo lo convertían en una curiosidad idónea, incluso en el más preciado de los juguetes, pero ya desde sus primeros ejemplos podía entenderse que se trataba de mucho más. Era también una forma definitiva de captación de la realidad que aparecía en un momento en que todas las artes buscaban aproximarse a lo real por medios no ensayados con anterioridad. Era la época del naturalismo en literatura, y también el momento en que los pintores impresionistas buscaban la desintegración del detalle en todas las formas de la naturaleza. Además, en la era de los grandes inventos, el cine proponía una coartada científica íntimamente ligada a la idea de progreso.

La revolución mecanicista había introducido sus grandes temas en la literatura y en la pintura; así, el tren aparecía en la novela «La bestia humana», de Zola, o rompiendo la niebla en el lienzo «Tren en la nieve», de Claude Monet. La famosa «Llegada del tren...», de Lumière, ampliaba aquellas posibilidades al aportar un ejemplo de realismo total. Y lo mismo ocurría con los temas de la naturaleza, como dejó adivinar el crítico de «Le Radical» al destacar el impacto de las olas en uno de los filmes del primer programa (ya en 1891, el fotógrafo Marey había impresionado una serie de imágenes de apenas medio minuto de duración que capturaban simplemente el estallido de una ola contra las rocas: su título es «La vague» y está considerada la primera película pensada para el sistema del cronofotógrafo.)



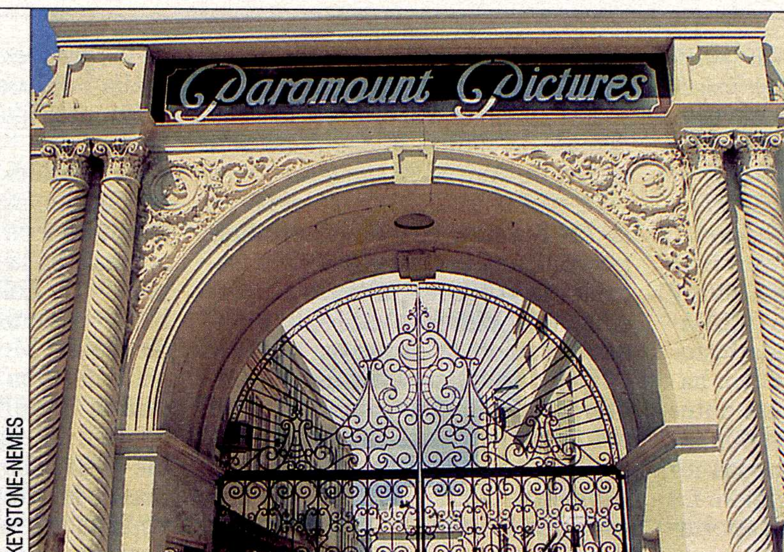
Los primeros locales destinados a la exhibición del kinetoscopio de Edison

KOBAL

A menudo se olvida destacar la extraordinaria calidad técnica de algunas películas de los Lumière, y en especial la que tiene al tren por protagonista. Revisada actualmente, sorprende la absoluta modernidad de su concepción. Salvando el inconveniente de estar rodada con la cámara fija, contiene toda los encuadres que más adelante se conseguirían mediante el montaje. Gra-

cias a la profundidad de foco, al movimiento del tren y a los personajes que bajan o suben de él, se abarca desde el plano general hasta el primer plano. Y por un instante creemos que el joven cargado con un fardo, el caballero del bastón y la damisela del sombrero forman parte de una puesta en escena cuidadosamente ensayada.

Sin embargo, estos méritos no aparecían en aquel momento tan claros como nos lo parecen ahora. Nacido como curiosidad científica, el cine mereció el respeto de unos cuantos pero no tardó en perderlo al convertirse en atracción popular, y así seguiría ocurriendo durante mucho tiempo.



Pese a la incredulidad de los Lumière, el cinematógrafo generó una de las industrias más poderosas del siglo XX. Sobre estas líneas, la entrada de los estudios Paramount, en Hollywood

Entre el bulevar y las ferias

En 1895, el espectáculo prestigioso por excelencia era el teatro. La representación dramática, según los cánones del drama burgués, comportaba la máxima garantía de seriedad. Diálogos debidamente ordenados -y a menudo rimbombantes, todo hay que decirlo-, personajes y conductas esbozadas con gran precisión psicológica y acontecimientos que presentaban un desarrollo lógico de principio a fin. Comparado con el teatro, el cinematógrafo sólo podía ofrecer al público selecto una primera impresión satisfactoria de halago de la curiosidad mediante la sorpresa y, en algunos casos, el susto. Así considerado, no es extraño que ni siquiera sus inventores se atreviesen a pronosticarle una existencia demasiado larga.

Al parecer, esta desconfianza asaltó a todos los que tuvieron una primera relación con el cine. Volpini, el dueño del Grand Café, se negó a alquilar su local a los Lumière por el 20 por 100 que éstos le ofrecían. Optó por ir «sobre seguro» arrendándolo por un año a treinta francos diarios. Es probable que al cabo de un mes se tirara de los pelos ante el río de oro que se le escapaba de las manos. Y esto sólo era el principio. Lo que no sabía es que la revolución del cine dentro del mundo del espectáculo conllevaba una revolución de tipo social, destinada a modificar los hábitos del espectador. De sus gigantescas repercusiones existen algunos datos: en el curso de 1896 se ofrecían las primeras sesiones estrictamente cinematográficas en países como España, Alemania, Rusia, India, Méjico, Dinamarca y Gran Bretaña, ya fuese bajo el marchamo de los Lumière ya con aparatos parecidos, obra de otros inventores... o, simplemente, imitadores.

Las primeras acciones

Las primeras películas reproducían realidades de carácter objetivo y, dentro de ellas, retazos de la vida cotidiana de una pequeña burguesía en la que el público podía reconocerse fácilmente. Así ocurre con los padres que, satisfechos, alimentan a su bebé en lo que se nos antoja un confortable jardín, o en la partida de cartas de Auguste Lumière con su amigo Mr. Trewney. No falta, naturalmente, algún pequeño truco técnico: así, un muro es demolido y, mediante una simple marcha atrás de la imagen, vuelve a enderezarse inmediatamente. En un programa posterior (1900), la película «El regador regado» presenta la primera premonición del cine de humor. De hecho, este asunto inspirado en unas viñetas aparecidas en un periódico parisino, contiene por primera vez un «gag» o provocación cómica conseguida por medios visuales: un jardinero está regando el jardín; un muchacho travieso aplasta la manguera con el pie, el jardinero observa la manguera atentamente y, cuando la tiene a la altura de la cara, el chiquillo aparta el pie y surge un chorro de agua que va a dar directamente en el rostro del jardinero. Éste echa a correr detrás del provocador, le atrapa y acaba castigándole con una azotaina.

En busca del documento

Si a los Lumière cabe la gloria de la invención, no les corresponde el mérito del desdoblamiento artístico. Su primera intuición del cine -la de inventario de la realidad- fue la que prosperó durante los años en que continuaron ocupándose del mismo. En 1905, lo abandonaron definitivamente. Se dice que, tras visionar las primeras películas con argumento, uno de los Lumière le dijo al productor Charles Pathé:

-Ustedes nos han superado. Lo que están haciendo es *misse en scène*, como en el teatro. En esto no podemos seguirles. Dejamos el cine en sus manos.

En efecto, el invento había sobrepasado a los inventores. Sin embargo, los ocho años que los Lumière dedicaron a la explotación del cinematógrafo fueron altamente fructíferos; cuando se retiraron dejaban un catálogo de más de dos mil títulos, formados en su mayor parte por documentales. La importancia de los Lumière en la creación y mantenimiento de este género es indiscutible.

Una serie de equipos salieron con la cámara al hombro a tomar por el ancho mundo las vistas que debían

Los distintos cuadros (tableaux) de «Viaje a la Luna». En color: el desdoblamiento de Méliès en «Las cartas animadas»

enriquecer los sucesivos programas cada vez más solicitados. Entre aquellos hombres, conocidos como «los operadores Lumière», se encontraban Ferdinand Zecca, Felix Mesguisch y Eugène Promio, grandes especialistas de lo que en la época se dio en llamar «vistas animadas». Otro operador, Gabriel Veyre, aportó pintorescas escenas de la China, el Japón y el Tíbet; y, cuando Mesguisch se desplazó a Norteamérica como representante de los Lumière, recogió los primeros paisajes del *Far West*, escenario que tanto juego habría de dar en la historia del cine. Charles Moisson y Francis Doublier trajeron de Rusia siete películas sobre la coronación del zar Nicolás II, y Promio, tras mostrar triunfalmente el cinematógrafo en la Corte Imperial, filmó en Londres el entierro de la reina Victoria. A él se deben también los primeros metros de cinta impresionados en España: unas maniobras de artillería para cuyo rodaje necesitó un permiso expreso de la reina regente Doña María Cristina.

Así se iban sucediendo los desfiles, las llegadas de trenes, las salidas de fábrica y las escenas de vida burguesa. En el ínterin, un hombre providencial decidió que convenía integrar al cine en el reino de la magia. Era el citado Georges Méliès y se trataba, con toda seguridad, de un tipo encantador.

El mago entrañable

Prestidigitador ante todo, Méliès se acercó al cine cautivado por los trucos que la nueva máquina podía favorecer. Pero al ampararse en todo tipo de artimañas fotográficas para hacer aparecer y desaparecer objetos y personajes, fue aportando una serie de hallazgos técnicos que, más adelante, serían aprovechados como parte importante del lenguaje cinematográfico. A él se debe el descubrimiento de las sustituciones, las sobreimpresiones, la aceleración de movimientos y otros trucos ópticos. También incorporó sus conocimientos de la técnica al uso del decorado, pieza fundamental de su imaginería. Más adelante introdujo la técnica del coloreado manual de las películas.

En un principio, algunos de sus trucajes más famosos no tenían un sentido cinematográfico, antes bien los aplicaba a filmaciones de actos que solía representar en su teatro, como el famoso «Escamoteo de una dama (*Escamotatge d'une dame chez Robert Houdin*), donde una señora desaparecía ante los ojos del espectador. Pero ya en 1900 ofrecía una aplicación completamente cinematográfica en «El hombre orquesta» (*L'homme orchestre*), donde se mostraba desdoblado en siete personajes mediante la técnica de las sobreimpresiones. Un efecto parecido se conseguía en «Las cartas animadas» (*Les cartes vivantes*, 1905), donde era un prestidigitador y, al mismo tiempo, la figura del rey de la baraja.



Los personajes voladores no son nuevos en el cine; por el contrario, se remontan a sus primeros tiempos y constituyen una respuesta al viejo anhelo del hombre por conquistar los cielos. Ya en 1896, Zecca volaba sobre los techos de París montado en un velocípedo digno de la imaginación de Julio Verne. Más de ochenta años después, Christopher Reeves, disfrazado de Supermán, cruzaba como un cohete los cielos de Nueva York. Son una escena y unos trucos que bien pudiera haber imaginado Méliès

La fantasía del azar

Los operadores de los Lumière y sus epígonos continuaban retratando la realidad y Méliès empezó imitándoles en su trabajo. En sus «Memorias», cuenta cómo empezó a encontrar su verdadero camino: «Un día estaba tomando vistas en la plaza de la Ópera, cuando se me bloqueó la cámara... En el breve intervalo transcurrido entre la toma de vistas y su reanudación, los transeúntes y los vehículos habían cambiado. Al proyectar la película impresionada, vi que un ómnibus se había transformado en un coche fúnebre; los hombres en mujeres, y viceversa. Acababa de descubrir el truco de las sustituciones (o las transformaciones). Gracias a este sencillo artificio empecé a realizar las primeras fantasías cinematográficas...».

Un truco parecido había sido empleado en Nueva Jersey por un director de Edison, Alfred Clark, en una espeluznante escena que mostraba la ejecución de María Estuardo: el paro de imagen tras la caída del hacha sobre el cuello de la víctima permitía al verdugo exhibir en alto su cabeza cortada sin tener que sacrificar a la anónima actriz (*Execution of Mary, Queen of the Scots*). Sin embargo, éste y otros precedentes no empañan en absoluto la gloria de Méliès. En un momento en que el cine estaba abierto a todas las inventivas, él fue mucho







Tres producciones de Méliès: «Si yo fuera rey» (Si j'etais roi), «El reino de las hadas» (Le règne des fées) y «El sueño de una noche de verano» (Le rêve d'une nuit d'été)



más lejos que sus contemporáneos inventando lo que está más allá de lo real, base de todo proceso de creación y, lo que es más importante, incorporando al nuevo medio lo que sólo podía narrarse desde él. Como bien apuntó Villegas López, «el ensueño, incipiente e informe, lo traen al cine los Lumière; sólo esto son sus filmes. Méliès forja la etapa siguiente aportando la fantasía y su técnica. Esto -un valor, un tema y la técnica capaz de expresarlo- es crear un arte... Y este arte no nace como realista, sino como fantástico. No tiene ningún carácter nacional, sino absolutamente universal. Fantasía y universalidad: he aquí la gran aportación clave, definitiva, de Georges Méliès.» (1)

Ilusiones mágicas

Un especialista en trucos escénicos se convierte en deslumbrante narrador de historias. Viendo siempre en las películas una extensión de las «ilusiones mágicas» a las que había consagrado su vida, Méliès se dedicó a llevar a la pantalla sueños parecidos a los que Julio Verne o H.G. Wells estaban llevando a la literatura. En realidad, él es el verdadero inventor del género de la fantaciencia cinematógrafica, con títulos como «Viaje a la Luna» (*Le voyage dans la Lune*, 1902), y «Viaje a través de lo imposible» (*Le voyage à travers l'impossible*, 1904); pero, al mismo tiempo, es el creador todoterreno que aborda sin rubor los grandes temas históricos, como «Juana de Arco» y «Los cristianos en las catacumbas»; el que se complace en delirantes fantasías orientales, como «El palacio de las mil y una noches» (*Le palais des mille et une nuits*, 1905); el que se asoma a la imaginación infantil con «La Caperucita Roja (*Le Petit Chaperon Rouge*, 1901), «La Cenicienta» (*Cendrillon*) y «El hada Carabosse o El puñal fatal» (*La fée Carabosse*, 1906); el que no rehúye el realismo y filma una particular versión del proceso y condena del militar judío Dreyfus, que desde 1894 dividía a la opinión francesa. Y, en medio de tanta ver-

(1) VILLEGAS LÓPEZ, Manuel: «Obras completas». Volumen X: «En el esplendor del cine francés». Ediciones JC. Madrid, 1992.

Georges Méliès (1861-1938)

MÉLIÈS es el hombre que supo convertir un invento en espectáculo y a sí mismo en el personaje más fascinante de los primeros años del cine. Nacido en París, en el boulevard Saint-Martin, era hijo de un fabricante de zapatos. Hasta los veinte años estudió en Vanves y en París, destacando su habilidad para el dibujo y la pintura, lo que entre 1889 y 1890 le permitiría publicar, bajo el pseudónimo de Geo Smile, caricaturas políticas en el semanario «La Griffe».

Tras el servicio militar, decidió seguir estudios en la Escuela de Bellas Artes, pero su padre le impuso que trabajase en el negocio familiar. Allí, al cuidado diario de las máquinas, desarrolló su interés por la mecánica. Más adelante, se dedicó a los más diversos oficios: electricista, ebanista, técnico, periodista... hasta dar con su pasión favorita: la magia.

Una estancia en Londres le permitió descubrir los espectáculos de ilusionismo. Logró la protección de mister Masklyne, director del famoso Egyptian Hall, y accedió a los secretos de la magia teatral.

De regreso a París, en 1898, compró un local de 160 localidades llamado teatro de las Ilusiones y fundado por el prestidigitador Houdin. En el ahora llamado teatro Robert Houdin, Méliès programó espectáculos mágicos donde empleaba proyecciones de fotografías y dibujos sobre cristal.

Invitado por el padre de los Lumière a la primera sesión del cinematógrafo, sintióse tan impresionado que al punto hizo una oferta para incluir aquel invento en su programación. La negativa del señor Lumière es bien conocida. Méliès, lejos de amedrentarse, recurrió al inglés Robert William Paul, a quien compró el aparato llamado bioscopio. Ayudado por Korsten, reconstruyó el aparato a fin de que sirviese a la vez para impresionar y proyectar. En febrero de 1896, el teatro Robert Houdin exhibía películas de Edison y Paul.



GAMMA

Georges Méliès en su película «La conquista del Polo» (La conquête du Pole, 1912)

En abril realizó la primera de las quinientas películas que componen su carrera: «Partida de cartas». A continuación fundó la productora Star Films, representada por una estrella negra de cinco puntas. Un año después, en marzo de 1897, levantó en Montreuil-sous-Bois el primer estudio estrictamente cinematográfico de la historia.

Hasta el año 1906 se sucedieron los éxitos para la Star Films, pero la ineptitud de Méliès para la administración económica le impidió alcanzar las gigantescas cotas a que llegaron dos de sus competidores más inmediatos: Charles Pathé y Leon Gaumont. Éstos habían implantado el sistema de alquiler de películas, mientras Méliès continuaba aferrado al viejo sistema de venta de cada copia al exhibidor. Aunque sus títulos más importantes -como el célebre «Viaje a la Luna»- obtuvieron colosales recaudaciones en los Estados Unidos, él no llegó a percibir un céntimo. Fue, además, víctima de diversas estafas. En 1909, el Primer Congreso Internacional de Fabricantes de Films -que presidía el propioMéliès- impuso una relación con los exhibidores que favorecía a la gran industria y él viose obligado a firmar un contrato de distribución que resultaría fatal para sus intereses.

Por otra parte, el público se había cansado de las películas de fantasía, basadas en hallazgos técnicos y asuntos demasiado infantiles. Empezaban a triunfar los dramas realistas de la casa Pathé y las comedias románticas de la Gaumont. La Primera Guerra Mundial, los pleitos con Pathé y la posterior expropiación del teatro Robert Houdin arruinaron a Méliès, quien se vio obligado a vender todas sus propiedades, incluido el estudio de Montreuil y, lo que resulta más dramático para la historia del cine: más de quinientos kilos de película que fueron a parar al almacén de un fabricante de barniz para el calzado. Ésta es una de las razones de que gran parte de su obra no haya llegado hasta nosotros. En cuanto a Méliès, sobrevivió regentando con su segunda esposa un puesto de golosinas en la estación de Montparnasse.

Tras un período de absoluto olvido, fue redescubierto y condecorado con la Cruz de Caballero de la Legión de Honor en 1931. Al año siguiente, una ayuda de la Mutua del Cine -que él mismo había fundado- le permitió retirarse a escribir sus memorias. Colaboró con la Cinemateca Francesa y Jacques Prévert le reclamó para un proyecto que nunca se llevó a cabo. Cuando falleció, sólo dos cineastas asistieron a su entierro: Alberto Cavalcanti y René Clair.

satilidad, Méliès da vida al género de las «actualidades reconstruidas», consistente en recrear en estudio sucesos como la guerra greco-turca, la coronación de Eduardo VII de Inglaterra -interpretada por un vinatero que se parecía al rey y una corista del Chatelet que se parecía a la reina Alexandra- y, en un nuevo alarde técnico, una reconstrucción del terremoto de la Martinica, tema que a su vez realizó Zecca en parecidas condiciones. Y en ambos casos es importante destacar la primera utilización de maquetas.



Méliès, en su interpretación de Mefistófeles en «Los tesoros de Satán» (*Les trésors de Satan*, 1902)

GAMMA

Como dato curioso en tan variado repertorio, Fernández Cuenca hizo notar la preferencia de Méliès por el tema de Fausto, que repitió en cuatro ocasiones, dos de ellas inspirándose en las obras de Berlioz y Gounod. Sin embargo, a la vista de una carrera que tiene como constante la fantasía y el transformismo, el tema faústico no debe extrañarnos en absoluto. Entiéndase: desprovisto de todo su sentido filosófico, pues Méliès es, ante todo, un primitivo, cuya deliciosa ingenuidad constituye a la vez un remanso de paz para los sentidos y un atentado al buen gusto.

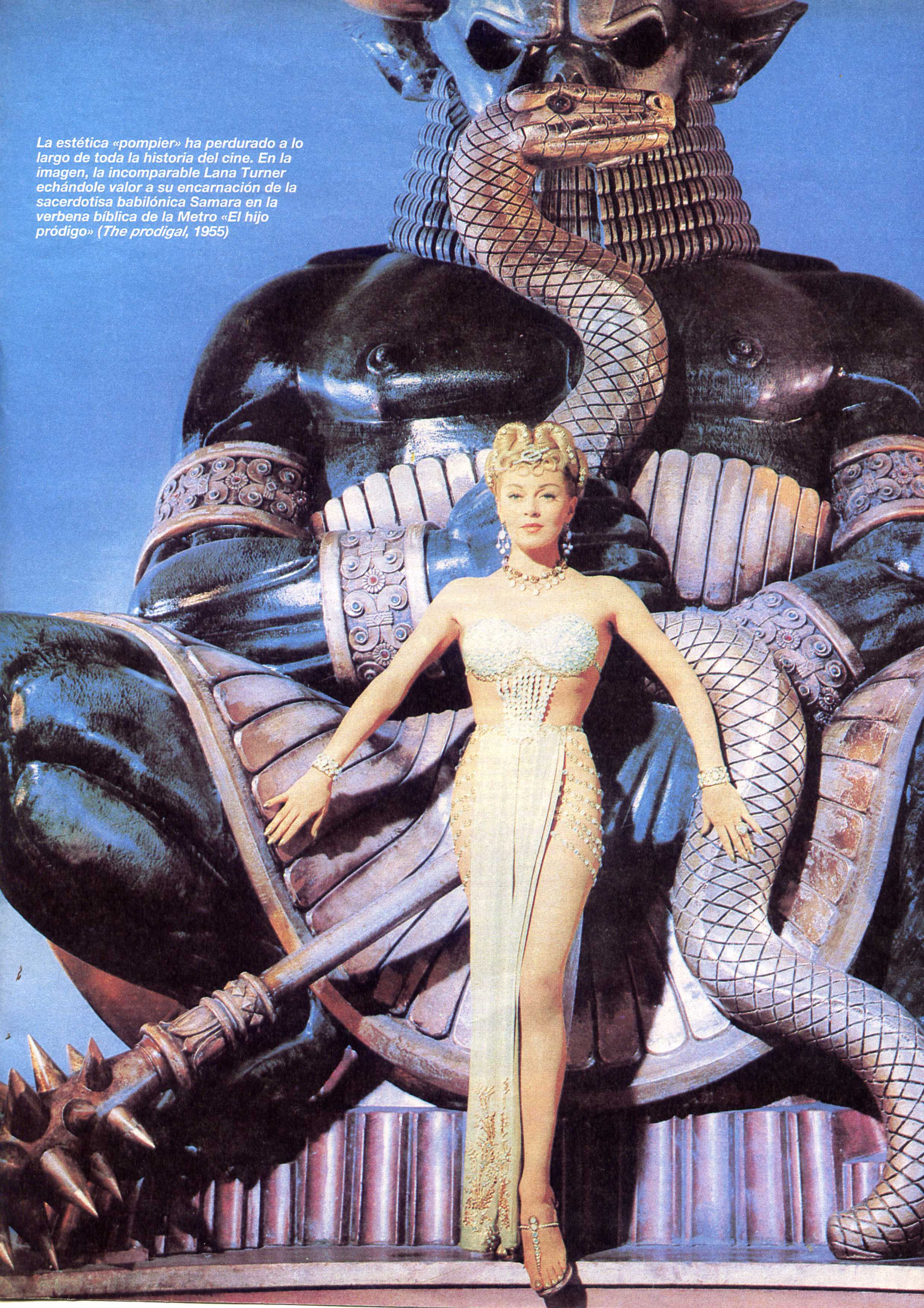
¿Podía ser de otro modo? Méliès comulga con el sentido del espectáculo propio de su época, incorporando como atractivo fundamental de sus fantasías las «apoteosis» finales inspiradas por la opereta y el *music-hall*. Al mismo tiempo, todos sus argumentos aparecen subdividos en cuadros (*tableaux*), como si de un desfile de estampas se tratara (véase la ilustración del «Viaje a la Luna»).

Apología del exceso

Sin embargo, su sentido cinematográfico ya es tan evidente como su olfato para el gran espectáculo. Organiza sus puestas en escena con las tramoyas más delirantes que sea dado imaginar: rocas de aspecto fantasmagórico, tremendos precipicios por los que está a punto de despeñarse un coche (en el «Viaje París-Montecarlo»), fantasiosas junglas pobladas por flores descomunales donde habitan los gnomos y las hadas (en «El reino de las Hadas»), escenarios submarinos con conchas que albergan a ninfas, sirenas y tritones (en «El reino de Neptuno») y hasta constelaciones de estrellas y planetas que centellean en un espacio superpoblado. Y en este triunfo de lo *naïf*, una serie de señoritas reclutadas en el coro del Folies Bergère pasean sus orondas formas entre decorados que igual parecen sacados de un parque infantil que del escenario del Châtelet. Son ambientes recargados, que siguen la moda de la tarjeta postal para traicionarla en provecho del propio delirio, pues Méliès cuenta historias a la manera de un novelista frustrado que no careciese de sentido del humor para satirizar su propia capacidad de ilusión. Todo exceso tuvo cabida en un exhaustivo repertorio que, durante un tiempo, asombró al mundo por su versatilidad y fantasía.

Este entrañable caballero de barba blanca -que así le reproducen sus últimas fotografías- se parece mucho al abuelito que a todos nos hubiera gustado tener; el único capacitado para adentrarnos en el mundo de los sueños con sus cuentos y quimeras. Sin embargo, su importancia va mucho más lejos, y aparece expresada en sus posteriores opiniones sobre el fenómeno cinematográfico: «Este arte requiere una variedad tal de investigaciones, exige una tan grande cantidad de trabajos de todas clases y reclama una atención tan sostenida que no dudo en proclamarlo la más atrayente y la más interesante de las artes, pues las utiliza casi todas: arte dramático, dibujo, pintura, escultura, arquitectura, mecánica, trabajos manuales de todas clases, todo es empleado en partes iguales en esta extraordinaria profesión.»

Méliès fue, en resumen, el primer hombre que comprendió la magnitud del cinematógrafo y el espíritu que nos lleva a amarlo.



La estética «pompier» ha perdurado a lo largo de toda la historia del cine. En la imagen, la incomparable Lana Turner echándole valor a su encarnación de la sacerdotisa babilónica Samara en la verbena bíblica de la Metro «El hijo pródigo» (The prodigal, 1955)



FANTÔMAS